

Prolegomena 7 (2) 2008: 181–203

O institucijskoj teoriji umjetnosti

IVAN PARAŠČIĆSljemenska 17, HR-10361 Sesvetski Kraljevec, Zagreb
iparasci@ffzg.hr

STRUČNI RAD / PRIMLJENO: 26–09–08 PRIHVAĆENO: 10–11–08

SAŽETAK: Tema rada je institucijska teorija umjetnosti Georgea Dickiea, jedna od suvremenih teorija umjetnosti koje odgovor na pitanje “što je to umjetnost?” pokušavaju iznaći tako da pojam umjetnosti definiraju pomoću njegovih nužnih i dovoljnih uvjeta. Uvodni dio članka donosi kratak osvrt na takozvane funkcionalističke teorije, kao i na njihove nedostatke u usporedbi s teorijama kojima pripada institucijska teorija. Također se donosi kratak pregled teorija i argumenata koji su presudno utjecali na institucijsku teoriju, npr. Dantoova “teorija značenja”. U nastavku se detaljnije prikazuju osnovne crte institucijske teorije. Pokazuje se da prednost institucijske teorije pred ostalim funkcionalističkim teorijama dolazi do izražaja posebice pojavom umjetničkih praksi 20. stoljeća koje su razlikovanje umjetničkih djela od predmeta koji nisu umjetnička djela učinile posve zamršenim.

KLJUČNE RIJEČI: Definicija umjetnosti, Dickie, filozofija umjetnosti, institucijska teorija umjetnosti, funkcionalističke i proceduralne teorije.

1. Uvod

U svojoj knjizi *Artworks: Definitions, Meaning, Value* Robert Stecker (1997) započinje raspravu postavljajući četiri središnja pitanja na koja filozofija umjetnosti treba odgovoriti. Prvo od njih glasi: što je umjetnost?¹

Umjetnost kao specifično ljudska djelatnost sociološki bi se definirala kao jedna od kulturnih univerzalija, u smislu da je ona prisutna u svim obrascima društvenog života, odnosno pronalazimo je u svim društvima, kulturama i civilizacijama, jednako kao što pronalazimo i religiju ili računanje vremena. Ta činjenica čini neobično važnim proučavanje umjet-

¹ Ostala pitanja su: Što znači razumjeti umjetničko djelo? Koja je njegova vrijednost? Koja vrsta entiteta je umjetničko djelo?

nosti i pojmova koji je čine mogućom, drugim riječima, u njoj filozofija umjetnosti pronalazi svoje opravdanje i važnost. Ponešto prošireno, ovo pitanje – što je umjetnost? – pitanje je i o tome što je umjetničko djelo. Ako je umjetnost određena vrsta stvaralačke djelatnosti, a njezin proizvod je umjetničko djelo, tada odgovor na pitanje o naravi umjetnosti mora odgovoriti ponešto i o naravi umjetničkog djela.

Potraga za tim odgovorima obilježava čitavu povijest estetike ili filozofiranja o umjetnosti, a rezultat su bile različite definicije u različitim povijesnim razdobljima. Međusobno isprepletene, filozofija i umjetnost, kroz čitavu su povijest utjecale jedna na drugu i razvijale se, što je rezultiralo novim tendencijama i stilskim promjenama u umjetnosti te novim načinima promišljanja umjetnosti u “paralelnoj” filozofiji. Svaka nova stranica u povijesti umjetnosti odrazila se i bacila novo svjetlo na filozofsko promišljanje umjetnosti. Najradikalniji takav preokret zasigurno se dogodio krajem 19. i početkom 20. stoljeća, pojavom novih umjetničkih pravaca i metoda – te promjene u umjetnosti radikalno su rušile sve predodžbe o umjetnosti jednu po jednu, a s njima i sve (do)tadašnje definicije umjetnosti.

Godine 1863. na pariškom Salonu odbijen je *Doručak na travi* Édouarda Maneta, što je rezultiralo osnivanjem Salona odbijenih. Pojava impresionizma u slikarstvu doživljena je u akademskim krugovima kao sablažnjiva, a radovi njegovih predstavnika za tadašnje umjetničke krugove ne samo da nisu smatrani vrhunskim umjetničkim ostvarenjima, nego uopće nisu smatrani umjetničkim djelima. No ovakvih odstupanja od zadane paradigme “pravovjernog umjetničkog djela” bilo je u povijesti umjetnosti pregršt. Svega nekoliko desetaka godina kasnije djela impresionističkih slikara čine se posve konvencionalnima; na scenu stupaju nove grupe i avangardni pravci poput apstraktnog slikarstva, kubizma, Dade, nadrealizma i *ready-madea*, sve do minimalizma, umjetničkog performansa i konceptualne umjetnosti koji svi zajedno u potpunosti ruše tradicionalnu sliku umjetnosti i umjetnika. Ti događaji su, naravno, učinili zastarjelima i sve ranije definicije umjetnosti i umjetničkih djela. Taj obrat od svih ranijih u povijesti umjetnosti – ta promjena paradigme početkom 20. stoljeća – razlikuje se ne samo po tome što je proširila “područja borbe” namijenjenih i rezerviranih za umjetnost, nego i po tome što je dovela do toga da su granice između umjetnosti i neumjetnosti ozbiljno dovedene u pitanje. Osamnaeststoljetna percepcija umjetnika kao genija i umjetničkog djela kao uzvišenoga i božanstvenoga predmeta, nečega transcendentnoga, sasvim je srušena dadaističkim metodama slučaja kao umjetničkog postupka ili izlaganjem *ready-madea* u galeriji (naravno, pod pretpostavkom da te radove smatramo umjetničkim djelima). Duchampova *Fontana* kao reprezentativni primjerak izravno se suprotstavlja i vrijeđa takvo shvaćanje umjetnosti i umjetnika.

Ti postupci otvorili su umjetnicima nove poglede na umjetnost i pitanja o njezinoj granici – više no ikada prije umjetnost postaje temom umjetnosti: umjetnici u svojim radovima propituju narav umjetničkog djela i njezin doseg. U 20. stoljeću gotovo je sve postalo umjetnost, pa čak i takve (ne)obične stvari poput ambalaže prehrambenih proizvoda, pisoara ili fekalija. Cijela je umjetnost 20. stoljeća posvećena traženju naravi umjetnosti, a taj utjecaj traje i danas kada, gotovo cijelo stoljeće nakon *Fontane*, ogromna većina umjetničkih djela tematizira isto – umjetnost samu.

Filozofija umjetnosti jednu od svojih osnovnih zadaća ima, kako je rečeno, u odgovaranju na pitanja što je umjetnost i što je to umjetničko djelo. U svjetlu ovih promjena, potrebne su definicije koje moraju obuhvatiti sva ranije “priznata” ostvarenja – poput, primjerice, vrhunskih radova Michelangela i Leonarda, Maneta i Picassa – kao i “novu umjetnost” reprezentiranu u avangardnim pokretima i novim medijima, poput fotografije, filma ili u performansu, umjetničkim “akcijama”.

Ono što su, dakle, kretanja u umjetnosti početkom 20. stoljeća u potpunosti zamaglila jest odnos umjetničkog djela prema običnim predmetima iz svakodnevnog života koji nemaju privilegiju da im se publika diljem svijeta divi u muzejima i galerijama, a poneki su ljudi spremni izdvojiti i nekoliko milijuna ili čak desetaka milijuna dolara da bi jedno takvo umjetničko djelo posjedovali u svojim knjižnicama ili dnevnim boravcima. Nije sporno koliko će novčanica netko izdvojiti za neki od umjetničkih primjeraka nekog cijenjenog umjetnika – stvar je u tome da se poneka od tih djela ni po čemu ne razlikuju od svojih “svjetovnih” parova. Pitanje je što čini razliku, koji uvjeti moraju biti zadovoljeni (ako ikoji) da bismo nešto proglasili umjetnošću i smjestili u muzej, a nešto na glomazni otpad. “Prilikom uvažanja Brancusijeve apstraktne skulpture *Ptica u prostoru*, postavilo se pitanje je li to umjetničko djelo ili tek nakupina industrijskog metala. Ako je to tek metal, morala bi se platiti carinska pristojba, no ako je to umjetničko djelo, ono u SAD može ući bez naknade” (Caroll, 1999: 209). *Ptica* je u SAD službeno ipak ušla bez poreza, ali pod kategorijom “Kuhinjski pribor i bolnička oprema”.

Nedavno su komunalni radnici iz jednog parka u Berlinu odvezli gomilu “otpada” prislonjenog uz drvo, da bi se ispostavilo kako je to umjetnički rad. Ovakve situacije dobro ilustriraju složenost procjene toga što zvati umjetničkim djelom, kao i složenost i važnost pronalaženja adekvatne definicije umjetnosti koja bi ovakve slučajeve, ako ne u potpunosti razriješila, a ono barem pomogla u njihovu razrješavanju. Od takve jedne definicije, dakle, ponajprije se zahtijeva sveobuhvatnost; ona bi morala jasno odrediti granicu između umjetnosti i neumjetnosti, tako što će vrijediti za sve predmete neovisno o žanru, mediju ili stilu oko kojih postoji

suglasnost o njihovu umjetničkom statusu, kao i za one prijemne slučajeve oko kojih takva suglasnost ne postoji ili nije sasvim jasna, te, također, i za sva buduća umjetnička djela koja će nastati. Druga važna stvar je da ta definicija ne bi smjela biti evaluativna, što će reći da ne bi smjela razlikovati dobru od loše ili lijepu od “ne-lijepu” umjetnosti, kao što, primjerice, ni definicija automobila ne razlikuje kvalitetne od nekvalitetnih automobila.

2. Teorije umjetnosti prije institucijske teorije

2.1. *Funkcionalističke i proceduralne teorije*

Povijest filozofije umjetnosti bilježi nekoliko važnijih pokušaja definiranja umjetnosti. Noël Carroll u svome uvodu u filozofiju umjetnosti (Carroll, 1999) navodi nekoliko najreprezentativnijih teorija koje definiraju umjetnost pomoću nužnih i dovoljnih uvjeta. Cilj svih tih teorija je ponuditi skup uvjeta koje neki predmet ili događaj mora zadovoljiti da bi stekao status umjetničkog djela. Najpoznatije takve teorije su imitacijska, reprezentacijska, ekspresionistička, formalistička te teorija estetskog iskustva.

Stephen Davies (1990) općenito dijeli teorije umjetnosti na funkcionalističke i proceduralne. Prema Daviesu, funkcionalizam općenito drži da umjetnost posjeduje nešto drugo; ona pokazuje specifično i drugačije iskustvo – estetsko iskustvo, koje se vrednuje prema tome koliko ugone potiče. Nužan uvjet ovih teorija sastoji se u tome da neki predmet posjeduje (ili je barem namjeravano da posjeduje) neku sposobnost stvaranja estetskog iskustva. Funkcionalističko vrednovanje umjetničkih djela sastoji se u mjerenju količine posjedovanja tih svojstava s obzirom na estetsko iskustvo. Sve spomenute teorije spadaju u funkcionalističke teorije, jer kao nužni uvjet navode neko esencijalno svojstvo (imitaciju, ekspresiju, formu) koje se estetski doživljava. “Primarna vrijednost umjetnosti jest hedonistička, ne moralna ili pragmatička” (Davies, 1990: 99).

S druge strane, proceduralne teorije smatraju kako neko djelo ne zaslužuje svoj umjetnički status svojom funkcionalnošću, već taj status duguje “krštenju”, odnosno procedurama kojima je podvrgnuto. “Da će neki predmet proizvesti ‘estetsko iskustvo’ ako bi bio umjetničko djelo jest izvrstan razlog za potvrđivanje umjetničkog statusa na njemu, ali je li predmet umjetničko djelo ili će to tek postati nužno je stvar toga da ono dobiva primjerenu dozvolu, a ne stvar njegove funkcionalnosti” (Davies, 1990: 100).

Osnovni razlog “sukoba” ovih teorija leži u tome što su proceduralne teorije demokratičnije prema pitanju stjecanja statusa, pa su tako one sklone u svijet umjetničkih djela uključiti i one stvari koje ne zadovo-

ljavaju nijedno od propisanih svojstava funkcionalističkih teorija. *Brillo kutije* Andy Warhola svoj umjetnički status ne duguju simetričnoj formi i sasvim je pogrešno tumačiti ih jezikom formalističke teorije. Jednako tako, *ready-made* umjetnost ponekad ima sasvim subverzivni karakter i čini se kako neka djela svoj umjetnički status zavređuju upravo jer ne posjeduju neka estetski cijenjena svojstva. “Bacio sam pisoar u njihova lica kao izazov, a sada mu se dive zbog njegove estetske ljepote” (Duchamp, prema: Norton, 1917: 6). Ove dvije činjenice – pojava umjetničkih ostvarenja poput *ready-madea* i evaluativnost – čine sve funkcionalističke teorije manjkavima.

2.2. Weitz

Nijedna od navedenih (funkcionalističkih) teorija ne uspijeva u konačnici na adekvatan način obraditi problem definiranja umjetničkog djela. Svaka je proizvod svog vremena i svaka je potaknuta novim stremljenjima i inovacijama u umjetnosti tog vremena. Nijedna od njih, dakle, ne uspijeva u naumu prevladavanja daljnjeg umjetničkog razvoja i novih umjetničkih pojmova i metoda, tj. razvoj umjetnosti je svaku od njih ostavio na cje-dilu podarujući povijesti umjetnosti nove i nove primjerke umjetničkih djela koji sasvim lako izmiču njihovim teorijskim konstrukcijama. Karakteristika gotovo svih tih teorija je da pod pojam umjetnosti uključuju ili premalo ili previše toga. Sredinom 20. stoljeća u filozofiji umjetnosti nije postojala adekvatna teorija koja bi našla “pravu mjeru”, a što je neke filozofe navelo na pomisao da ispituju je li takva definicija uopće moguća. Pod utjecajem Ludwiga Wittgensteina i njegova djela *Filozofijska istraživanja*, nekoliko je filozofa umjetnosti došlo do zaključka da takva definicija zapravo nije ni moguća. Morris Weitz je 1956. objavio vrlo utjecajan članak “The Role of Theory in Aesthetics” u kojemu tvrdi da je umjetnost kao takva otvoreni pojam i kako je upravo to razlog zašto se ona ne može definirati pomoću nužnih i dovoljnih uvjeta. Weitz smatra da nijedna teorija nije preživjela test vremena: turbulentna umjetnička scena (“umjetnički svijet”) je konstantno stvarala umjetnička djela koja su izmicala propisanim uvjetima umjetnosti. Weitz pretpostavlja daljnji napredak umjetnosti koji će ići u sličnom smjeru i stoga sa sličnim posljedicama za svaku od teorija koja pokušava definirati umjetnost pomoću nužnih i dovoljnih uvjeta. Nemoguće je, stoga, danas ponuditi teoriju koja u budućnosti neće biti potkopana nekim novim umjetničkim kretanjima.

No razlog propasti svake od budućih i – pretpostavljeno – poboljšanih teorija nije u neuspjehu prijašnjih, već u naravi samog fenomena umjetnosti. Sve esencijalističke teorije u startu su pogrešne jer se svaka hvata za određeno svojstvo i proglašava ga nužnim, čime nužno obuz-

dava kreativnost, a umjetnost se brzo pobrine ponuditi primjer koji izbjegava podrediti se svim propisanim nužnim svojstvima. Stoga “pitanje s kojim moramo započeti nije ‘što je umjetnost?’, već ‘koja vrsta pojma je umjetnost?’” (Weitz, 1956: 30), a vrsta kojoj ona pripada jest otvoreni pojam, dok metoda kojom neko novo djelo potpisujemo pod taj pojam jest metoda “obiteljskih sličnosti”. Procjena je li neko novonastalo djelo pripadnik obitelji umjetničkih djela ovisi o usporedbi tog kandidata s ranije odabranim umjetničkim djelima unutar obitelji umjetničkih djela – i ako ono dijeli određene sličnosti s tim djelima, njegova molba bit će riješena pozitivno.

Ovaj pristup, smatra Weitz, imun je na buduće umjetničke prakse s obzirom da ne zadire u ograničavanje njezine kreativnosti definiranjem nužnih i dovoljnih uvjeta i u mnogo je većoj mjeri spreman prihvatiti nove kandidate pod okrilje umjetnosti. Kao takav on je otvoren pojam, a otvorenost mu jamči izbjegavanje tih propisanih svojstava/uvjeta koje kandidat mora zadovoljiti.

2.3. Utjecaji na institucijsku teoriju: Mandelbaum i Danto

Maurice Mandelbaum, u svom članku “Family Resemblances and Generalization Concerning Arts” (1965), krenuo je suprotnim smjerom, i to baš onim koji su Wittgenstein i Weitz diskreditirali. Sam George Dickie navodi autore i članke koji su utjecali na njegovo formuliranje institucijske teorije – uz Dantoa (1964), bio je to i Mandelbaum (1965). Kasnih 50-ih i ranih 60-ih godina 20. stoljeća, filozofija umjetnosti bila je poljuljana Weitzovim argumentom protiv definicije umjetnosti pomoću nužnih i dovoljnih uvjeta, ali taj argument nije bio bez nedostataka. Mandelbaum preispituje zahtjev za sličnošću i zaključuje da taj otvoreni pojam ima za posljedicu pripisivanje umjetničkog statusa gotovo svemu, s obzirom da je svaka stvar u određenoj mjeri slična svakoj drugoj stvari. Obiteljske sličnosti o kojima govore Wittgenstein i Weitz moraju biti rukovođene nekim nužnim uvjetom želi li se da pojam uopće ostane smislen, jer da bi dvije stvari dijelile osobinu obiteljske sličnosti one moraju imati neko nužno svojstvo; drugim riječima, moraju se moći nabrojati relevantne sličnosti, čime su već navedeni dovoljni uvjeti, a ako se mogu nabrojati sve relevantne sličnosti, tada su navedeni i svi nužni uvjeti.

Godinu dana ranije, u članku “The Artworld”, Arthur Danto izložio je svoj paradoks vizualno nerazlučivih parova od kojih je jedan umjetničko djelo, dok drugi nije. Metodom obiteljske sličnosti, svaki pisoar koji je ikad proizveden i koji će biti proizveden *a priori* stječe status umjetničkog djela s obzirom da izgleda ili u potpunosti jednako kao i Duchampov *ready-made Fontana* (ako je, recimo, iz iste proizvodne linije kao i *Fontana*

tamo negdje s početka 20. stoljeća) ili mu je (tek) vrlo nalik (a pitanje je koliko se dva pisoara uistinu mogu mnogo razlikovati s obzirom na svrhu). Ovo, naravno, vrijedi i za čitavo mnoštvo običnih uporabnih i ne-uporabnih stvari koje su tijekom prošlog stoljeća stekle status umjetničkih djela, pa tako Weitzov otvoreni pojam ispada otvoren za upravo sve. Ovo je ponukalo Mandelbauma – kao uostalom i prije toga Dantoa, o čemu će biti riječi kasnije – na zaključak da bi specifičnu razliku mogla činiti neka nezamjedbena, nemanifestirana svojstva koja Wittgenstein, kada je govorio o igrama, i Weitz, kada je govorio o umjetničkim djelima, nisu uzeli u obzir, a ta se svojstva tiču položaja nekog predmeta u *određenom društvenom kontekstu*.

Prvu institucijsku teoriju umjetnosti formulirao je Arthur Danto 1964. godine u već spomenutom članku “The Artworld”.² Iako je nije tako nazvao, njegova je teorija poslužila kao temelj za Dickievu institucijsku teoriju. Danto problemu mogućnosti definicije umjetničkog djela pristupa preko tzv. paradoksa vizualno nerazlučivih parova predmeta od kojih jedan nosi titulu umjetničkog djela, dok drugi tu povlasticu nema. On uzima primjer izložbe održane 1964. na kojoj je Andy Warhol izložio svoje *Brillo kutije* koje su bile identične onima na policama u trgovinama, no njegove su vrlo brzo stekle ne samo status umjetničkog djela već i vrlo cijenjenog umjetničkog djela, što je sve izostalo u slučaju milijuna kutija po trgovinama. Razlog koji čini presudnu razliku jest u *nezamjedbenim* osobinama između tih parova. “Vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što je oku nedokučivo – atmosferu umjetničke teorije, znanje povijesti umjetnosti: umjetnički svijet” (Danto, 1964: 580). Svijet umjetnosti se razlikuje od svijeta običnih, realnih stvari upravo po tome što se prvi bavi potonjim; umjetnost tumači realnost, ona je “svijet protumačenih stvari”.

Što za novonastalo djelo znači taj umjetnički svijet u kojemu ono nastaje očituje se u činjenici utjecaja na stvaraoca i utjecaja na recepciju gotova djela s obzirom na vrijeme i mjesto, stupanj umjetničkog razvoja i umjetničkih teorija, kulturnih i društvenih okolnosti. *Brillo kutije* ili *ready-made* ili apstraktno slikarstvo ne bi mogli nastati u 18. stoljeću iz jednostavnog razloga što umjetnički svijet nije još došao u svoju evolucijsku fazu kada je to postalo moguće. Jackson Pollock bi u 15. stoljeću bio ozbiljno shvaćen jedino u nečemu poput psihijatrijskih kartona, jer “svijet mora biti spreman na određene stvari, umjetnički svijet ne manje od realnog. Uloga je umjetničkih teorija, danas kao i oduvijek prije, da učini umjetnički svijet i umjetnost samu mogućom” (Danto, 1964: 581).

² Teoriju je razrađivao i u Danto (1974) i Danto (1981).

3. Institucijska teorija umjetnosti

Dvije su verzije Dickieove institucijske teorije umjetnosti: ranija iz 1969, te kasnija iz 1984. Ranija je verzija mnogo poznatija i u literaturi se mnogo češće pojavljuje. Čak i nakon objavljivanja kasnije verzije, život ove teorije se u raspravama nastavio u njezinoj ranijoj verziji, te su autori i dalje ukazivali na nedostatke i prednosti te ranije verzije. Dijelom je razlog tome i činjenica da kasnija verzija umjetnost definira na isti način na koji to čini i njezina prethodnica; naime, ne donosi radikalne promjene, već samo ispravlja neke nedostatke te se u većoj mjeri bavi definiranjem pojmova poput umjetnika, publike, umjetničkog svijeta i konvencijama unutar njega. Kao što će biti vidljivo, njezin osnovni problem – cirkularnost – karakteristika je obiju verzija.

Institucijska teorija umjetnosti pripada proceduralnim teorijama i po svojoj je naravi esencijalistička: traži dva osnovna uvjeta za definiranje umjetnosti koji zajedno čine dovoljan uvjet. Time se suprotstavlja Weitzovu otvorenom pojmu, ali na način da ne upada u zamku suzbijanja umjetničke kreativnosti, što je osnovna Weitzova zamjerka svim funkcionalističkim teorijama. No institucijska teorija jednako tako ne upada ni u zamku Weitzove teorije obiteljskih sličnosti nudeći, takoreći, u startu svim stvarima realnog svijeta status umjetnosti, uvodeći procedure kojima se takav slučaj sprječava. S druge strane, ona teži neevaluativnosti i sveobuhvatnosti, što znači da ne isključuje mogućnost loše umjetnosti, te svojom definicijom hoće uključiti svu umjetnost ma koliko se ona međusobno razlikovala – neovisno o žanru, načinu izrade, mediju ili bilo kojem drugom razlikovnom elementu.

3.1. *Rana verzija*

Koliko god kroz povijest bila slavljena i uzdizana kao najslobodnija, najkreativnija i najuzvišenija ljudska djelatnost, i umjetnost se, na koncu, mora suočiti s nemilosrdnim pravilima i procedurama bez kojih ne bi bila moguća. Po Georgeu Dickieu njih je moguće sažeti u kratku definiciju koja glasi:

Umjetničko djelo u klasifikacijskom smislu jest (1) artefakt čijem se (2) nizu aspekata pripisuje status kandidata za vrednovanje od strane osobe ili osoba koje djeluju u ime određene društvene institucije (umjetničkog svijeta). (Dickie, 1997: 83)³

³ U najranijoj verziji, iz članka "Defining Art", ona se pojavljuje u ovom obliku: "Umjetničko djelo u deskriptivnom smislu jest (1) artefakt (2) kojemu neko društvo ili neka podgrupa društva potvrđuje status kandidata za vrednovanje" (Dickie, 1969: 255).

Iz definicije je vidljivo da neki objekt mora nužno zadovoljiti dva osnovna uvjeta da bi zavrijedio status umjetničkog djela. Prvi uvjet jest uvjet artefaktualnosti, tj. objekt mora biti na neki način proizveden ljudskom aktivnošću, mora biti umjetna tvorevina. Zalazak sunca, proljetna livada ili obronci Himalaje mogu biti doista fascinantni, ali ih prvi kriterij izuzima iz svijeta umjetničkih predmeta jer nisu proizvod umjetnika, nisu artefakti. Rembrandtova *Noćna straža* jest proizvod u koji je slikar uložio trud, Shakespeareov *Hamlet* također. Sam uvjet ne propisuje koliko truda mora biti uloženo u neko djelo da bi on bio zadovoljen – jedna haiku pjesma, iako to ne mora biti slučaj, općenito traži manje uložena rada nego što ga je autor *Braće Karamazovih* uložio u svoj roman. Umjetnikov rad može biti i sasvim minimalan i može se sastojati tek u potpisivanju gotova objekta, kao što je to slučaj sa *ready-made* umjetnošću. Duchamp nije svojim rukama izradio lopatu za snijeg ili pisoar, dovoljno je bilo da ih potpiše. Iako je u većini slučajeva artefaktualnost rezultat umjetnikova rada, prema ranijoj verziji ona može biti potvrđena jednako kao i kandidatura za vrednovanje. Pronađeni prirodni objekt, ni na koji način obrađen od strane čovjeka, na primjer, kamen, može postati umjetničkim djelom ako ga netko (obično autor) proglasi ili krsti takvim.⁴ Uvjet artefaktualnosti primjenjiv je na sve žanrove umjetničkog stvaralaštva, te nije izum institucijske teorije.

Drugi, proceduralni uvjet potvrđivanja statusa kandidata za vrednovanje jest novitet u odnosu na ranije teorije i specifičnost institucijske teorije. Kao takav on je bio i jest najčešća meta kritičara teorije. Drugi dio Dickieve definicije povlači nekoliko pitanja:

1. tko ima pravo na potvrđivanje statusa?
2. na osnovi čega objekt zaslužuje taj status?
3. na koje se načine ta potvrda manifestira?
4. što, ustvari, znači taj status kandidata za vrednovanje?
5. što je to umjetnički svijet (kao institucija) u ime kojeg neka osoba ili osobe nastupaju?

⁴ Ovim je primjerom Weitz dokazivao nemogućnost artefaktualnosti kao nužnog uvjeta, s obzirom da ga možemo zanjekati, a opet definirati nešto kao umjetnost. Dickie razlikuje dvostruki smisao uporabe pojma umjetničkog djela, deskriptivni i evaluativni. Kada kažemo: "Ovaj komad drveta je prekrasna skulptura" (što je Weitzov primjer) ili "Ova rođendanska torta je umjetničko djelo" (primjer R. Sclafanija) tada koristimo pojam u evaluativnom smislu, ne misleći, zapravo, rođendansku tortu ili komad drveta svrstati u kategoriju umjetnosti. "...deskriptivna uporaba pojma umjetničkog djela koristi se da se izrazi da objekt pripada određenoj kategoriji artefakta" (Dickie 1969: 253). Drugim riječima, institucijska definicija pokriva samo deskriptivni smisao, a isključuje evaluativni. Štoviše, prema Dickieu, reći "Ovaj komad drveta je prekrasna skulptura" u deskriptivnom smislu pojma umjetničkog djela bilo bi besmisleno kao i reći "Ova slika je umjetničko djelo", jer slika već podrazumijeva umjetnički status (tada dobivamo izraz X je X), dok komad drveta na plaži to nije (izraz oblika neX je X). Komad drveta, naravno, može steći status umjetničkog djela premještanjem u muzej ili nekom drugom postupkom.

Dickie kaže:

Spomenuti status tipično se stječe tako što jedna osoba tretira artefakt kao kandidata za vrednovanje. Naravno, ništa ne priječi grupu osoba da potvrdi status, to jest, da odigra ulogu autora, ali to je obično čin jedne osobe, umjetnika koji kreira artefakt. U stvari, mnoga umjetnička djela nisu nikada viđena od strane nikoga osim svojih stvaraoca, ali ona su i dalje umjetnička djela. (Dickie, 1997: 84)

Umjetnik stvara djelo i kada procijeni da je završio svoj rad, proglašava ga kandidatom za vrednovanje. U kasnijoj verziji Dickie inzistira na tome da je svako umjetničko djelo nužno namijenjeno predstavljanju publici. Ovaj uvjet jednako vrijedi i za ona nikada objavljena ili izložena djela, no ona time ne gube svoj status, jer je intencija njihova autora njihovo predstavljanje, čak i onda kada autor svoj rad izričito odbija pokazati. Osnovne uloge umjetničkog svijeta, uloge koje čine osnovu institucije jesu one umjetnika i publike. Postoje slučajevi kada autor djela ne provodi postupak (ili to nije ni u stanju) potvrđivanja statusa kandidata za vrednovanje, kao u slučajevima životinjskog autorstva – njihov je autor tada onaj tko ih je uvrstio na izložbu, odnosno onaj tko im je pripisao status. Tu ulogu mogu odigrati razne osobe iz umjetničkog svijeta poput kustosa, kritičara ili nekog drugog. Kada kustos, na primjer, priređuje izložbu predmeta nekog plemena ili nečeg sličnog, odabrani predmeti svoj status duguju kustosu. Bitno je reći da radovi kojima je autor životinja nemaju status umjetničkog djela sve dok se ne podvrgnu određenim procedurama poput izlaganja u muzeju ili sličnom. “Pitanje jesu li slike čimpanze Betsy umjetnost ili ne ovisi što se s njima učini” (Dickie, 1997: 85). Izložene u prirodoslovnom muzeju one to nisu, no izložene u umjetničkom muzeju one bi to mogle postati. Institucionalni kontekst presudan je za njihov status.

Nijednoj stvari iz realnog svijeta, svijeta običnih stvari nije unaprijed onemogućeno steći status umjetničkog djela. Slično kao i kod Dantoa, ono što čini razliku je “ono što oko ne može vidjeti”, a to je pak “složena ne-predstavljena osobina artefakta u pitanju” (Dickie, 1969: 254). Drugi Dickiev uvjet je društveno nepredstavljeno svojstvo artefakta ili djela. Dickie od Dantoa preuzima i pojam umjetničkog svijeta. Umjetnički je svijet društvena institucija čiji konstitutivni elementi jesu uloge umjetnika-autora i publike, uz ostale uloge kritičara, kustosa i drugih. Dickie umjetnički svijet uspoređuje s drugim formalnim institucijama, uz bitnu razliku da je umjetnički svijet neformalna institucija.

Linije autoriteta [u] političko-pravnom svijetu su velikom jasnoćom i eksplicitno definirane i inkorporirane u zakon, dok linije autoriteta (ili nečega nalik autoritetu) [u] umjetničkom svijetu nisu nigdje kodificirane. Umjetnički svijet funkcionira na razini uobičajene prakse. (Dickie, 1969: 255)

Drugim riječima, svatko može sudjelovati u umjetničkom svijetu bilo kao autor ili kao dio publike – linije razgraničenja tko jest, a tko nije član nisu jasno povučene. Postoje jasni uvjeti koje osoba mora zadovoljiti želi li postati odvjetnikom ili svećenikom unutar pripadajućih institucija prava ili crkve, ali, s druge strane, ne postoje škole za umjetnike, kritičare ili publiku kojoj je umjetnost namijenjena, ne postoje formalni uvjeti za članove umjetničkog svijeta. No kao društvena institucija, umjetnički svijet ipak dijeli neke sličnosti s formalnim institucijama, a one se tiču potvrđivanja statusa, te Dickie sugerira “da kao što dvije osobe mogu dobiti status pravovaljanog braka unutar pravnog sustava, tako i artefakt može dobiti status kandidata za vrednovanje unutar sustava koji je Danto nazvao ‘umjetnički svijet’” (Dickie, 1969: 254).

Pitanje koje se može postaviti odnosi se na hijerarhiju autoriteta unutar umjetničkog svijeta: tko, na kraju, ima pravo i autoritet potvrditi status kandidata za vrednovanje nekom objektu? Jedan od prigovora teoriji tiče se nejasnih granica institucije (ako umjetnički svijet, kaže opaska, uopće možemo zvati institucijom); ponajprije nedefiniranih uvjeta članstva, a onda i raspodjele autoriteta koji bi nekim osobama priskrbio pravo na odluku o statusu. Odgovor teorije glasio bi da se svojim radom, iskustvom i poznavanjem ili upućenošću u povijest umjetnosti kao i umjetnost samu, neke osobe unutar umjetničkog svijeta jednostavno izdvajaju te im ostali članovi pripisuju autoritet – njihova riječ znači više od tuđe. Tako, iako svatko može sudjelovati u umjetničkom svijetu, pa čak i kao autor, velika većina ljudi ne bavi se stvaranjem umjetnosti ili to radi amaterski i ne javno. Ali nitko, primjerice, ne može spriječiti mene da jednostavno proizvedem artefakt i proglasim ga kandidatom za vrednovanje. Moje djelo tek je kandidat dan publici na vrednovanje, razumijevanje i procjenu – ono može proći sasvim nezapaženo i uopće biti nevrednovano ili može biti podvrgnuto razorno lošoj kritici (što je vjerojatniji scenarij). Krstiti nešto umjetničkim djelom, ne znači isto vrednovati – to znači tek ga klasificirati.

Ono o čemu sam govorio sad može zvučati kao kazati “umjetničko djelo jest objekt o kojem je netko rekao “Krstim ovaj objekt umjetničkim djelom”. I ja mislim da je doista tako. Tako netko *može* stvoriti umjetničko djelo i od samoga zlata, ali nije zlato sve što sja. (Dickie, 1969: 256)

No kao i unutar svakog institucionalnog sklopa, neovisno je li on formalnog ili neformalnog karaktera, ove mikrosocijalne prakse dio su makrosocijalnih struktura: “Baš kao što krštenje djeteta ima svoju historijsku pozadinu i strukturu crkve, postajanje umjetnošću ima svoju pozadinu bizantinske kompleksnosti umjetničkog svijeta” (Dickie, 1997: 86).

Institucijska teorija umjetnosti vrlo je demokratska po pitanju tko sve može stvarati umjetnost. Kako je društveni kontekst, ili položaj nekog

djela unutar institucije umjetničkog svijeta, presudan čimbenik za inkorporiranje istog u svijet umjetničkih predmeta, isto vrijedi i za osobu koja potpisuje autorstvo tog predmeta u svome nastojanju da se okruni statusom umjetnika. Kako definicijom nisu unaprijed propisane restrikcije (osim artefaktualnosti) po pitanju vrste stvari koje se mogu kandidirati, tako ne postoje restrikcije ni u pogledu autora. U literaturi se često navodi primjer Marcela Duchampa i njegova *ready-made* djela *Fontana*, te, s druge strane, običnog vodoinstalatera i njegova eventualnog pisoara kakvog bi ovaj, potpisanog, ponudio kakvom muzeju suvremene umjetnosti povodeći se za slavnim umjetnikom. Dickieva institucijska teorija ne pravi razliku među njima:

...stvar je u tome da se Duchampov čin dogodio unutar određenog institucionalnog okruženja i to čini svu razliku. Naš prodavač vodoinstalaterskog pribora mogao bi učiniti isto što je učinio i Duchamp – sve ovisi o institucionalnom okruženju. (Dickie, 1969: 255–256)

Naravno, Duchamp je u umjetničkim krugovima od ranije bio poznati umjetnik (prije svojih *ready-madea*), te su njegova umjetnička ostvarenja imala određenu težinu (iako je *Fontana* bila odbijena kada je prvi puta ponuđena).

Sasvim je jasno da “naš” vodoinstalater tu težinu nema – u krugovima umjetničkog svijeta njegovo ime je sasvim nepoznato, njegovi raniji radovi nikada nisu bili izloženi, a ni ovaj s pisoarom ne diči se baš originalnošću. Stoga je razlika između Duchampa i običnog vodoinstalatera “analogna razlici između moje izjave ‘Proglašavam ovoga čovjeka kandidatom za vijećnika’ i iste izjave predsjednika komisije za imenovanja” (Dickie, 1969: 255). U konačnici, baš kao što postoje određene razlike između Michelangelova oslikanog svoda Sikstinske kapele i mog vlastitog apstraktnog rada iz prethodnog odjeljka, razlike postoje i između vodoinstalatera i Duchampa – no te su razlike kontekstualne prilike, a taj kontekst je takav da vodoinstalater i ja, barem zasad, među članovima umjetničkog svijeta ne izazivamo pretjerano oduševljenje. No nama za utjehu, pretjerano oduševljenje nije izazivao ni Duchamp 1917. Stoga nas dvojica (vodoinstalater i ja) nismo “manje” umjetnici od Michelangela i Duchampa, već tek “manji” umjetnici u očima umjetničkog svijeta. Naši radovi stoje uz bok svim ostalim radovima cjenjenijih umjetnika kao kandidati za vrednovanje, pa i takvih radova poput svoda Sikstinske kapele, te je stvar u tome kako će se umjetnički svijet u budućnosti odnositi prema njima. I doista, nije unaprijed isključena mogućnost da taj stav bude sasvim pozitivan, jer, u konačnici, on predstavlja konvenciju, a one su podložne promjeni.

Naravno, kao i u slučaju malog djeteta koje je igrajući se obojalo tatinu kravatu u plavo na način da je ona vizualno nerazlučiva od Picassova djela *Le cravat* (primjer Arthura Dantoa), tako ni u slučaju vodoinstala-

terova pisoara nećemo reći kako je on sačinio umjetničko djelo. Razlog tome je što malo dijete nije upućeno u umjetnost, ne poznaje umjetničke teorije i ne posjeduje nikakav stupanj kompetencije za sudjelovanje u umjetničkom svijetu. Osim toga, ono je sasvim nesvjesno, u igri, proizvelo predmet koji nalikuje nekom slavnom djelu. Sve ovo se odnosi i na vodoinstalatera, osim što je on svjesno ponudio svoj pisoar galeriji i što je u principu sposoban sudjelovati kao član umjetničkog svijeta. No, dok je on tek vodoinstalter sasvim neupućen u umjetnost kao takvu, njegov rad bit će odbijen kao umjetničko djelo. Ovdje je ključno to da bi on, da želi, *mogao* učiniti isto što i Duchamp, te tako stati uz bok proslavljenim i cijenjenim umjetnicima.

Imati status kandidata za vrednovanje jednostavno znači da je neko djelo predloženo svima zainteresiranim unutar umjetničkog svijeta i oni su slobodni prosuđivati i razumijevati ga. Pod vrednovanjem Dickie podrazumijeva "nešto poput 'doživljavanja kvaliteta stvari koje netko smatra vrijednima'" (Dickie, 1969: 255). Iz ovoga slijedi da svaki kandidat mora moći biti vrednovan želi li biti umjetničkim djelom, ali ovo nije ograničavajući uvjet jer taj potencijal ima faktički sve. U neumjetničkim sustavima, poput pravnog i sličnih, može doći do pogrešaka: na primjer, neka optužnica može biti podignuta protiv nevina čovjeka, dok sa umjetničkim svijetom takve stvari nisu moguće, jer

umjetnički svijet ne zahtijeva rigidne procedure; dopušta i čak potiče frivolnost i hirovitost ne gubeći svoju ozbiljnu svrhu. Ipak, ako nije moguće pogriješiti u potvrđivanju statusa prilikom stvaranja umjetnosti, moguće je pogriješiti u potvrđivanju kandidature za vrednovanje. U potvrđivanju takvog statusa na objektu, pretpostavlja se određena vrst odgovornosti za objekt u njegovu novom statusu; prezentiranje kandidata za vrednovanje uvijek se suočava s mogućnošću da nitko neće vrednovati djelo i da će osoba koja je izvršila potvrdu biti degradirana. (Dickie, 1997: 86)

3.2. *Kritika rane teorije*

Institucijska teorija umjetnosti jedna je od najkomentiranijih teorija umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, poglavito njezina rana verzija iz 1969/1974. Iako su se brojni autori osvrtni na neke specifične dijelove teorije, osnovni napadi na teoriju išli su u dva smjera: prvi se tiče definiranja umjetničkog svijeta kao institucije, a drugi cirkularnosti definicije.⁵

⁵ Problem umjetničkog svijeta kao institucije među ostalima spominju i Sclafani (1973), Bacharach (1977) i Cohen (1973). Robert Yanal (1998) navodi pet osnovnih napada. Prvi je Cohenov i tiče se neevaluativnosti teorije, drugi je Beardsleyev koji kritizira konstataciju da je umjetnost institucija, treći je Dantoov koji napada koncept vrednovanja, četvrti i peti prigovori su oni Wollheima i Carrola koji zamjeraju Dickieu da teorija ne govori ništa o kvalitetama umjetničkog djela.

Dickie umjetnički svijet često uspoređuje s formalnim institucijama kao što su pravosuđe ili crkva. Potvrđivanje statusa kandidata za vrednovanje, što se događa unutar neformalne institucije umjetničkog svijeta, uspoređeno je s potvrđivanjem statusa nacionalnog parka ili kulturnog dobra od strane nadležne komisije ili pak sa svećenikovim proglašavanjem dviju osoba mužem i ženom, što je stvar formalnih institucija. No Carroll (1999) smatra da institucije posjeduju hijerarhiju, autoritete i procedure, dok je umjetnički svijet vrlo rastezljiv pojam koji ne uključuje nikog izričito, a kamoli da propisuje hijerarhijsku strukturu članova. Isto vrijedi i za procedure umjetničkog svijeta, koje ta činjenica čini potpuno praznim pojmom. Sve što institucijska teorija govori o umjetnosti jest da se ona događa u određenom društvenom kontekstu – postoje umjetnici koji svoja djela prezentiraju nekoj publici koja je na neki način spremna razumjeti ih. Ali ovaj model vrijedi ne samo za umjetnost već i za mnoštvo drugih oblika društvene interakcije poput pričanja viceva ili sličnog, s obzirom da je i ovdje potreban pripovjedač koji priča vic nekoj publici koja je na neki način pripremljena na razumijevanje toga vica (Carroll, 1999). Ima li, tada, umjetnički svijet ikakva prava nazvati se institucijom?

Od sličnog polazi i Bacharach (1977) pozivajući se na fleksibilno i nesigurno članstvo. Prema njemu, umjetnički svijet ne posjeduje mehanizme koji bi (1) jasno (ili barem jasnije) odredili status članstva onih osoba koje, primjerice, jednom godišnje odlaze u muzej, a time i (2) nekome dali veća prava na određivanje umjetničkog statusa. Za njega je potvrđivanje statusa kandidata za vrednovanje zapravo sličnije nekoj vrsti zapovjedi koja zainteresiranoj publici kazuje “Vrednuj ovo!”, dok je drugi nužni uvjet za umjetnost prihvaćanje te zapovijedi, čime se institucijska teorija sroza u oblik “X je umjetničko djelo akko netko ukaže da bi X trebalo doživjeti jer posjeduje određene kvalitete koje bi mogle biti vrijedne” (Bacharach, 1977), čime uloga institucija i struktura postaju nevidljive ili barem minimalne.

U svoju obranu Dickie tvrdi da su kritičari teorije krivo protumačili njegovo shvaćanje institucije. Općenito, pojam institucije ima dva značenja: prema prvome on označava ustanovu, zavod ili organizaciju. Primjeri ovakvih institucija bili bi državne, zdravstvene ili sportske institucije. Drugo značenje govori da je institucija “naziv za uži skup međusobno povezanih, relativno trajnih društvenih odnosa koji su regulirani ustaljenim društvenim pravilima (običajnim, moralnim, pravnim).”⁶ Jasno je da, kada Dickie govori o instituciji umjetničkog svijeta, on misli na instituciju u ovom drugom značenju – umjetnički je svijet neka vrsta običajne kulturne prakse bez striktnih normi, stoga je prigovor koji izranja iz te razlike među institucijama lako odbaciv.

⁶ “Institucija”, u: *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*, 1977.

No i ako su nejasnoće oko vrste institucije na koju se Dickie poziva rezultirale odbacivim prigovorima, jasniji će Dickiev stav dovesti do prigovora koji će odbacivati teoriju samu. Wieand (1981) i Beardsley (1976) optužuju Dickiea da je pogrešno govoriti o neformalnom pojmu umjetnosti jezikom formalnih institucija. Način na koji Dickie govori mnogo je primjereniji govoru o formalnoj instituciji. Wieand sugerira da umjetnički svijet kao neformalna institucija tada mora posjedovati barem neki mehanizam koji će moći odrediti što to znači djelovanje u ime te institucije. Kada sudac donosi svoju presudu on to čini u ime države, drugim riječima, on je ovlašten da to čini. Isto je i sa svećenikom koji u ime crkve kao institucije proglašava dvije osobe mužem i ženom. No u situaciji gdje je svakome tko se osjeća dijelom umjetničkog svijeta dopušteno pravo djelovanja u ime institucije, svakome je moguće “stvoriti umjetničko djelo usprkos činjenici da se svi ostali iz umjetničkog svijeta tome protive. Bilo bi apsurdno, u takvim okolnostima, reći da ta osoba djeluje u ime institucije” (Wieand, 1981: 412). Dickie će Beardsleyev prigovor uzeti u obzir prilikom reformulacije teorije.

3.3. *Kasnija verzija*

U djelu *The Art Circle* (1984) Dickie izlaže novu verziju teorije. Kako je već rečeno, Dickie raniju verziju smatra nezadovoljavajućom u dva aspekta: onog koji se tiče potvrđivanja artefaktualnosti i onog koji se odnosi na Beardsleyev prigovor oko potvrđivanja statusa u ime umjetničkog svijeta.

Sredinom osamdesetih godina 20. stoljeća Dickie više ne smatra da predmeti svoju artefaktualnost mogu postići potvrđivanjem, tj. određenom vrstom procedure kojom ih se od strane autora čini autorskim proizvodom. Jedna od stvari koje čine razliku između *Fontane* i ostalih pisoara u svijetu jest njezina artefaktualnost kao *Fontane*, a ne kao pisoara. Za razliku od ostalih pisoara, ona je dvostruki artefakt, a status umjetničkog artefakta ogleda se u Duchampovom potpisivanju običnog pisoara. U kasnijoj verziji Dickie umjetničko djelo smatra nekom vrstom složenog objekta – rječnikom ranije verzije – dvostruke artefaktualnosti. Svaki je obični predmet realnog svijeta jednostavan objekt koji umjetnicima poput Duchampa ponekad može poslužiti kao medij za umjetnički izraz, a kada se to dogodi – kada on postane umjetničkim djelom – tada postaje složenim objektom. Stoga više nema riječi o potvrđivanju, već o sačinjavanju artefakta/artefaktualnosti.

Jedino što uz artefaktualnost Dickie spominje kada govori o razlozima revizije teorije jest Beardsleyev i Wieandov argument koji kaže da je besmisleno govoriti o djelovanju u ime umjetničkog svijeta kao nefor-

malne institucije kada ona ne posjeduje (formalizirane) mehanizme koji bi stvarali autoritete.

Biti umjetničkim djelom svakako jest status, to jest, ono zauzima poziciju unutar ljudske aktivnosti umjetničkog svijeta. Ipak, biti umjetničkim djelom ne uključuje status koji je potvrđen, već radije status koji je postignut kao rezultat stvaranja artefakta unutar ili usprkos pozadine umjetničkog svijeta. (Dickie, 1997: 88)

Dickie napušta, dakle, kako potvrđivanje artefaktualnosti tako i potvrđivanje statusa umjetničkog djela. Budući pak da je umjetnički svijet definiran kao uobičajena praksa, dio o djelovanju u ime takve prakse također je u novoj verziji ispušten, te ona sada glasi: "Umjetničko djelo jest artefakt kreiran da bude predstavljen publici umjetničkog svijeta." Uz ovu, Dickie (1997) navodi još četiri definicije koje zajedno čine novu verziju institucijske teorije umjetnosti:

1. Umjetnik je osoba koja s razumijevanjem sudjeluje u stvaranju umjetničkog djela.
2. Publika je niz osoba u nekom stupnju pripremljenih da razumiju objekt koji im je predstavljen.
3. Umjetnički svijet jest totalitet svih sustava umjetničkog svijeta.
4. Sustav umjetničkog svijeta jest okvir za prezentaciju umjetničkog djela od strane umjetnika publici. (Dickie, 1997: 92)

Nova verzija govori o umjetnosti isto što i ranija: umjetnost je umjetnost zbog pozicije koju zauzima unutar određenog društvenog konteksta odnosno umjetničkog svijeta. Uvjet artefaktualnosti ostaje nepromijenjen – umjetnik nužno mora napraviti artefakt da bi njegov proizvod bio umjetnost. Drugi nužni uvjet je uvjet prezentacije koji nameće umjetniku zahtjev za prezentacijom svog djela publici.⁷

U odnosu na raniju teoriju prema kojoj nešto jest umjetničko djelo ako je taj status potvrđen od nekog djelatnika (agenta) umjetničkog svijeta, nova verzija donosi uvjet prezentacije tog objekta publici umjetničkog svijeta, a sam status umjetnosti sada je definiran u terminima postizanja, a ne potvrde nekog autoriteta ili agenta umjetničkog svijeta. Sama činjenica da je neki predmet predstavljen i dan na prosudbu, na neki konvencionalni ili uobičajeni način (npr. u muzeju je nešto obješeno na zid, na pozornici neki kostimirani ljudi sudjeluju u dijalogu) od strane nekoga publici

⁷ Postoje neke stvari koje umjetnik ili netko drugi prezentira publici, a koje ipak ne predstavljaju umjetničko djelo. To su, na primjer, kazališni programi, katalozi izložbi i slično. No ovo su tzv. "sekundarni" radovi koji ovise o "primarnim" radovima bez kojih nemaju smisla. Oni su neka vrsta parazita, iako, naravno, status umjetničkog djela nije *a priori* onemogućen i takvim materijalima.

koja donekle zna s kojom je namjerom taj predmet predstavljen i koja je spremna na takvu situaciju, čini taj predmet umjetničkim djelom.

Ovaj novi drugi uvjet – uvjet prezentacije djela publici – povlači pitanje tzv. “romantičnog” umjetnika. Pojam bi označavao nekog umjetnika odvojenog od svijeta (ili kakvog “umjetnika” iz davnih vremena) koji stvara svoje djelo ne imajući predodžbu umjetnosti kao takve. Pitanje je da li to njegovo djelo – na primjer, neka crtkarija na kamenu – jest umjetničko djelo s obzirom da je upitno u kolikoj je mjeri njegov autor imao intenciju predstaviti ga nekoj publici. Iako Dickie tvrdi da svaki umjetnik *a priori* ima intenciju predstavljanja svog djela publici (naravno, ako je to što radi zamišljeno kao umjetničko djelo, u što ne spada spravljanje ručka ili bojanje dnevnog boravka), pa čak i ovaj “romantični”, ovdje je pojam umjetničke publike, umjetnika i umjetničkog djela posve nepoznat. Iz tog razloga institucijska teorija ne priznaje “romantičnog” umjetnika kao umjetnika, niti njegovo djelo kao umjetničko djelo.

Kada bi kreator reprezentacije [koja se odnosi na neku životinju, na primjer] sigurno prepoznao objekt kao reprezentaciju, ne bi imao nikakvu kognitivnu strukturu u koju bi je smjestio na način da je razumije kao umjetnost. Netko bi mogao napraviti pogrešku poistovjećujući umjetnost s reprezentacijom... Jednom kada se ova kušnja ostavi po strani, vidjet ćemo da autor reprezentacije ne može prepoznati svoju kreaciju kao umjetnost i da, stoga, ona ne može biti umjetničko djelo. (Dickie, 1984: 55, navedeno prema: Stecker, 1997: 76)

Ono što prvo upada u oči s definicijom je njena cirkularnost. *Definiendum* već pretpostavlja *definiens*. Osnovu definicije tvore dva pojma – prenter i publika. Kada je riječ o umjetnosti, prenter je umjetnik, publika je umjetnička publika, a zajedno čine osnovu umjetničkog svijeta.

Dickie smatra da se kultura kao takva sastoji od niza institucija. Institucija pričanja vica ili znanstvenog simpozija ima sličnu ili istu strukturu kao i institucija umjetnosti, ali da bismo definirali znanstveni simpozij, vic ili umjetničko djelo potrebno je u tu definiciju uključiti i pripadajuću instituciju unutar koje se znanstveni simpozij, pričanje vica ili umjetničko djelo i događa i unutar čijeg konteksta jedino i ima smisla govoriti o znanstvenom simpoziju, vicu, odnosno umjetničkom djelu. Ne učinivši to, sama definicija uključivala bi mnogo više nego što bi se to od definicije umjetničkog djela tražilo:

- (1) X je vic ako je (1) artefakt (2) stvoren od strane autora i prezentiran publici koja ga je spremna razumjeti na određeni način.
- (2) X je umjetničko djelo ako je (1) artefakt (2) stvoren od strane autora i prezentiran publici koja ga je spremna razumjeti na određeni način itd.

Stoga je pri definiranju ovakvih pojmova nužno pribjeći cirkularnosti, pri čemu se dobiva:

- (1) X je vic ako je (1) artefakt (2) stvoren od strane autora i prezentiran publici koja ga je spremna razumjeti na humoran način.
- (2) X je umjetničko djelo ako je (1) artefakt (2) stvoren od strane autora i prezentiran umjetničkoj publici koja ga je spremna razumjeti na umjetnički način itd.

Ovakve cirkularne definicije karakteristične su (i neizbježne) za ona polja ili područja čija je narav “svijena”, to jest čiji pojmovi nisu samostalni i odvojivi, te tako ni neovisno određivi. “Stvaranje umjetnosti uključuje zamršene, korelativne strukture koje ne mogu biti opisane na izravan, linearan način, zamišljen idealom necirkularne definicije” (Dickie, 1997: 92). Učenje i razmišljanje o slikarstvu, odnosno o nekoj slici, nemoguće je bez pojmova umjetnika kao stvaratelja i publike koja interpretira – spoznaje koje se dobivaju tiču se u isto vrijeme i umjetnika i djela i publike. Dickie smatra da mnoga područja unutar kulturne domene imaju sličnu vrstu “svijene” naravi, a njihove su definicije također “svijene” odnosno cirkularne, ali ne i poročne, jer su one ipak informativne.

3.4. *Umjetnički svijet*

Sve tradicionalne teorije se prilikom definiranja umjetnosti koriste okvirom koji obuhvaća autora i djelo; tako umjetničko djelo po definiciji jest artefakt koji ponekad reprezentira, ponekad obavlja simboličku funkciju, a ponekad i ekspresivnu itd. Novitet u odnosu na te teorije uveo je Arthur Danto svojim pojmom umjetničkog svijeta. Ovaj pojam definira umjetnost koristeći se okvirom koji je širi od tradicionalnog. Bitno svojstvo umjetničkog djela prestaje biti na njemu vidljivo te se pokazuje da razlika između umjetnosti i neumjetnosti leži negdje drugdje – u društvenom kontekstu i društvenoj instituciji umjetničkog svijeta. Konstitutivnu osnovu umjetničkog svijeta ne čini odnos umjetnik-djelo, već odnos umjetnik-publika. Svaki put kada umjetnik stvara neko umjetničko djelo, on to čini pretpostavljajući neku publiku. Ove dvije uloge Dickie naziva “prezentacijskom grupom”, ona je minimum umjetničkog svijeta. Uz ove, unutar umjetničkog svijeta postoji još čitav niz raznih uloga – poput kritičara, povjesničara umjetnosti, kustosa, kolekcionara, galerista itd.

Umjetnik je uvijek svjestan što radi – radi umjetnost, a jednako je tako i publika općenito svjesna da ono što im je prezentirano jest umjetnost i spremna je na specifičnu (umjetničku, a ne npr. znanstvenu) interpretaciju onoga što je pred njima. Publika uglavnom ima barem neko osnovno predznanje o onome što je očekuje kada uđe u muzej. Koliko god bio

revolucionaran neki umjetnički pothvat, bit će suočen s nekim oblikom prezentiranja publici, a različite vrste i žanrovi umjetnosti jesu “ladice” s nekim barem labavim konvencijama i običajima prezentiranja. Čitav svijet umjetnosti isprepleten je mnoštvom konvencija – slika se obično prosuđuje tako da se uzima u obzir samo njena prednja strana, kazališna publika odijeljena je od glumaca na pozornici i obično ne sudjeluje u predstavi, roman je obično duži od pjesme itd. Sve ovo su konvencije koje su kao takve promjenjive i uobičajeni umjetnički postupci mogu se uvijek izvesti i drukčije – slikar može inzistirati na prosudbi poledina svojih slika, kazališna publika može sudjelovati u predstavi i glumci ne moraju biti odijeljeni pozornicom, pjesma može biti duža od romana, a roman ne mora imati ni fabulu ni likove...

Dok je ranija verzija teorije razlikovala primarne i sekundarne konvencije, kasnija verzija primarne konvencije zamjenjuje nekonvencionalnim pravilima, tj. nepromjenjivim obrascima djelovanja. Prema ranijoj verziji slijedi da je čitava umjetnost konvencionalna aktivnost, dok kasnija verzija sugerira da je nešto ipak primarno, nepromjenjivo:

... ono što je primarno jest shvaćanje svih uključenih da su angažirani u uspostavljenu aktivnost ili praksu unutar koje postoji mnoštvo uloga: umjetnička uloga, uloga publike, kritičarska uloga, redateljska uloga, kuratorska uloga i tako dalje. Naš umjetnički svijet sastoji se od totaliteta takvih uloga s ulogama umjetnika i publike u njegovu temelju. Opisan na nešto više strukturni način, umjetnički se svijet sastoji od skupa individualnih sustava umjetničkog svijeta, od kojih svaki, pored ostalih uloga, sadrži svoje vlastite specifične uloge umjetnika i publike. Na primjer, slikarstvo jest jedan sustav umjetničkog svijeta, kazalište drugi, i tako dalje. (Dickie, 1997: 91)

Dakle, slikarstvo kao takvo, skulptura, fotografija i film kao takvi itd., nisu konvencionalni i ne mogu se manifestirati na druge načine – ono što je konvencionalno u slikarstvu ili fotografiji je odabir tehnike, materijala, sadržaja, mjesta izlaganja ili nečeg drugog, ali nikada slikarstvo neće moći biti izvedeno tehnikom skulpture ili fotografije. Svaki od tih sustava ima i svoje umjetnike i publiku koje povezuje shvaćanje da su dio jednog, a ne nekog drugog sustava.⁸

3.5. *Kritika kasnije verzije*

Upravo od ove arbitrarnosti sustava umjetničkog svijeta polazi Robert Stecker (1997) kada pokušava diskreditirati institucijsku teoriju. Stecker

⁸ Iako, naravno, granice među sustavima umjetničkog svijeta nisu jasno i izričito povučene. Dapače, sustavi umjetničkog svijeta stalno su isprepleteni, pa je stoga često teško odijeliti kazalište od plesa ili performansa i sl.

ne smatra teoriju informativnom jer ona ne donosi ništa o naravi umjetnosti niti o odnosima između različitih elemenata umjetničkog svijeta. Njezina cirkularnost, arbitrarnost i neinformativnost se isprepliću i Stecker zaključuje da teorija ne nudi kriterije za razlikovanje umjetnosti i neumjetnosti te je, štoviše, bliža Weitzovu antidefinicijskom stavu.

Stecker smatra da se sustav umjetničkog svijeta ni po čemu ne razlikuje od nekog sustava neumjetničkog svijeta jer definiciju jednog sustava svodi na produkciju umjetnosti koja stvara ostale uloge publike i "profesionalne" publike (kritičari, kustosi itd.), a takvu shemu zadovoljavaju i sustavi neumjetničkog svijeta. Stecker jednostavno ne pristaje na Dickievu formulaciju "umjetničke publike" te je za njega taj pojam ekvivalentan pojmu publike (u najširem smislu). Ovakva narav institucijske teorije govori o umjetnosti ono što smo o njoj i otprije znali, te iz toga zaključuje na Dickiev (implicitni) stav da nam zapravo neka definicija umjetnosti kao takve nije ni potrebna, jer svatko od nas u stanju je nekom vrstom (prirodene?) sposobnosti razabrati umjetnost od neumjetnosti.⁹ Na koncu, Stecker dolazi do konstatacije koju bi potpisao i Dickie, a ona glasi da stvari postaju umjetnošću "funkcijom prakse, a ne ustanovljenim uvjetima za biti umjetnošću" (Stecker, 1997: 76), čime se pak Stecker približava tradicionalnim funkcionalističkim teorijama umjetnosti.

Iako Stecker pristaje na prvi uvjet (uvjet artefaktualnosti), on se ne slaže s drugim uvjetom koji zahtijeva od artefakta da bude stvoren unutar institucionalnog okvira (umjetničkog svijeta). Da bi drugi uvjet bio valjan, moralo bi se moći pokazati da nijedna stvar stvorena izvan nekog sustava umjetničkog svijeta nije umjetnost.

Dickievu argumentu o nemogućnosti postojanja romantičnog umjetnika, on suprotstavlja primjer artefakta stvorenog izvan sustava umjetničkog svijeta i namijenjenog publici koja nije umjetnička publika, dok se sam kreator artefakta ne naziva umjetnikom. Stvar je u tome da dotični artefakt ipak postane ili može postati umjetničko djelo. Stecker navodi neke takve neumjetničke sustave u kojima su ovakvi slučajevi mogući, poput modnog svijeta ili dizajna namještaja. Sve ovo čini jasnim razliku poimanja umjetničkog svijeta i pripadajućih sustava u Steckera i Dickiea. Iz Dickieve perspektive nije isključeno da ti sustavi jednom i sami neće steći predznak umjetničkih. Na koncu, stvar je prakse i raspoloženja umjetničkog svijeta i institucionalnog konteksta hoće li neki artefakt iz neumjetničkog sustava steći status umjetničkog djela. S druge strane, upitno je

⁹ Što je zaključak Kennickova (1958) argumenta sa skladištem koji je iznio u svom članku "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?". Kennick opisuje slučaj sa skladištem u kojemu se nalazi gomila predmeta od kojih su neka umjetnička djela, a neka nisu. Osoba koja uđe u skladište u mogućnosti je razabrati koji predmeti pripadaju umjetničkim djelima bez neke definicije koja nudi kriterije tog odabira.

koliko je Steckerov argument usporediv s “romantičnim” umjetnikom, s obzirom da ovaj uopće ne posjeduje bilo kakav pojam umjetnosti, dok su svjetovi općenito tehnološkog dizajna vrlo bliski umjetničkom svijetu i često s njime koketiraju, a njegovi protagonisti imaju barem nekakvu spoznaju i znanja o umjetnosti općenito.

4. Zaključak

Institucijska teorija umjetnosti u svom naumu definiranja umjetnosti i umjetničkog djela unosi u povijest tog definiranja nekoliko novih pojmova. Kao prvo, institucijska teorija, za razliku od svojih prethodnica, prva je prava proceduralna teorija. Druga novost koju teorija uvodi jest ta da se sada po prvi put okvir pomoću kojeg se definira umjetnost i umjetničko djelo ne koncipira odnosom umjetnik-umjetničko djelo, već odnosom umjetnik-publika (u širem smislu).

Rezultat je jasan: institucijska je teorija neevaluativna i jedina sveobuhvatna teorija umjetnosti. Možda čak i važnije od toga, čini se da institucijska teorija spram sviju ostalih daje nekako “najprirodniji” opis nastanka umjetničkog djela i umjetnosti same – smještajući čitavu priču u društveni kontekst.

Što se tiče problema i nedostataka institucijske teorije, čini se da prigovori proizašli iz njih ne posjeduju snagu za ozbiljnije ugrožavanje teorije. Naravno, ovdje treba izuzeti prigovor cirkularnosti od kojeg, čini se, teorija jednostavno nije obranjiva, a čija moć ovisi ponajprije o onom tko se njime služi i njegovoj upornosti, odnosno o tome koliko on inzistira na njegovoj ubojitosti.

Često se u pregledima filozofiranja o umjetnosti i teorijama umjetnosti navodi da je upravo institucijska teorija bila najčešća meta filozofa umjetnosti, pa je samim time i dobila predznak kontroverzne teorije. I doista se čini da je tako. No osnovni razlog tome nisu, čini se, nedostaci same teorije, već njena različitost u odnosu na ostale teorije, pa i u pogledu činjenice da većina ostalih teorija gubi svoju uvjerljivost mnogo ranije od institucijske, što izazov njezina rušenja čini većim.

Koliko god sam umjetnički čin bio individualan i intiman, u onom smislu u kojemu umjetnost i za nas ostale (a ne samo autoru) postaje relevantna ili predmet našeg interesa, smještaj čitavog razgovora o umjetnosti, pa tako i o njenoj definiciji, u širi društveni kontekst (umjetnički svijet) čini se sasvim prikladnim, a institucijska teorija, osim što prva kreće u tom smjeru, tim putem kroči najuvjerljivije.

Bibliografija

- Bacharach, J. 1977. "Dickie's Institutional Definition of Art: Further Criticism", *Journal of Aesthetic Education* 11(3): 25–35.
- Carroll, N. 1999. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (New York: Routledge).
- Cohen, T. 1973. "The Possibility of Art: Remark on a Proposal by Dickie", *The Philosophical Review* 82(1): 69–82.
- Danto, A. 1964. "The Artworld", *The Journal of Philosophy* 61(19): 571–584.
- 1974. "The Transfiguration of the Commonplace", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33(2): 139–148.
- 1981. *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
- Davies, S. 1990. "Functional and Procedural Definitions of Art", *Journal of Aesthetic Education* 24(2): 99–106.
- Dickie, G. 1969. "Defining Art", *The American Philosophical Quarterly* 6(3): 253–256.
- 1974. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press).
- 1984. *The Art Circle* (New York: Haven Publications).
- 1997. *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach* (New York: Oxford University Press).
- Kennick, W.E. 1958. "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake", *Mind* 67: 317–334.
- Mandelbaum, M. 1965. "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly* 2: 219–28.
- Norton, L. 1917. "The Richard Mutt Case", *The Blind Man* 2: 5–6.
- Sclafani, R. 1973. "Art as a Social Institution: Dickie's New Definition", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32(1): 111–114.
- Stecker, R. 1997. *Artworks: Definition, Meaning, Value* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press).
- Weitz, M. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15(1): 27–35.
- Wieand, J. 1981. "Can There Be an Institutional Theory of Art?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(4): 409–417.
- Yanal, R. 1998. "The Institutional Theory of Art", u: Kelly, M. (ur.), *The Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press).

On the Institutional Theory of Art

IVAN PARAŠČIĆ

ABSTRACT: The topic of the article is George Dickie's institutional theory of art as one of contemporary art theories which purport to answer the "what is art?" question by defining the concept of art in terms of its necessary and sufficient conditions. Introductory part of the article brings a brief review of so-called functionalist theories, as well as of their shortcomings when compared to theories to which institutional theory belongs. Also included is a short survey of theories and arguments that significantly influenced institutional theory, e.g. Danto's "theory of meaning". Next are presented the basics of the institutional theory. It is shown that advantages of this theory over other functionalist theories became especially visible after the appearance of art practices of the 20th century which rendered the difference between artistic and non-artistic objects extremely complex.

KEY WORDS: Definition of art, Dickie, functional and procedural theories of art, institutional theory of art, philosophy of art.
